

# TRAUMA E MEMÓRIA EM *POR ESCRITO*, DE ELVIRA VIGNA

— LÚCIA HELENA DO NASCIMENTO

## RESUMO

Este artigo propõe uma leitura crítica do romance *Por escrito*, da brasileira Elvira Vigna (1947-2017), a partir das relações possíveis entre trauma, memória e ficção. Em uma espécie de carta que nunca será enviada, a narradora da obra retoma dois fatos traumáticos de sua vida (não saber quem é seu pai e a morte de uma amiga), e vê na escrita a possibilidade de reorganização e reflexão sobre as lacunas e vazios que compõem sua história.

**Palavras-chave:** Elvira Vigna; Literatura brasileira contemporânea; Trauma; Memória.

## ABSTRACT

*This paper proposes a critical reading of the novel In writing, by the Brazilian author Elvira Vigna (1947-2017), based on the possible relationships between trauma, memory and fiction. In a kind of letter that will never be sent, the narrator of the work recalls two traumatic events in her life (not knowing who her father is and the death of a friend) and sees in writing the possibility of reorganizing and reflecting on the gaps and voids that make up her history.*

**Keywords:** Elvira Vigna; Contemporary brazilian literature; Trauma; Memory.

Em *Por escrito* (2014), penúltimo romance publicado em vida pela escritora brasileira Elvira Vigna (1947-2017), quem narra a história, em primeira pessoa, é Valderez. O relato, feito a partir da memória dessa narradora, é uma carta que nunca será enviada e que tem como destinatário o companheiro dela, Paulo. Enquanto escreve, Valderez assume o caráter criativo daquilo que rememora, nomeando como “novelas” ou “filmes B” as hipóteses que aventa para os principais acontecimentos de sua vida. Ela adiciona, subtrai, elabora e distorce os fatos, sem deixar claro se o que conta é uma lembrança ou pura ficção[1].

A escrita da carta surge, para Valderez, como possibilidade de aprofundar os assuntos que ficam à margem da fala, principalmente nas conversas que tem com Paulo, porque, como afirma, “nem sempre dá para dizer o que deveria ser dito. Nem sempre é possível dizer o mais importante” (VIGNA, 2014, p. 125). Entre os assuntos que são os mais importantes em sua história, há dois principais, traumáticos e repletos de lacunas: o desconhecimento (ou, pelo contrário, o conhecimento) de quem é o seu pai; e a razão da morte de Aleksandra, que quase se casou com seu irmão e que talvez tenha sido confundida, pela ex-esposa de Paulo, com a amante dele (que, na verdade, era Valderez).

## MOLLY, ENTRE AS COLCHAS DE CETIM SALMÃO E DE RENDÃO CRU

Valderez é filha de uma nordestina, a Molly, e não sabe ao certo quem é seu pai, apesar de afirmar que “basta uma conta simples e chego no dia exato, um ou dois para mais ou para menos, de Molly na cama com o cara” (VIGNA, 2014, p. 24). O “cara” a que se refere é o dono da fazenda onde Molly trabalhou até os 15 anos de idade, no interior da Paraíba, e de onde foi expulsa depois que dona Tereza, a esposa do dono da fazenda, ao voltar antecipadamente de uma viagem, encontra os dois transando. Quando é expulsa, Molly está grávida, e é mandada para o Rio de Janeiro. Não há certezas, nessa cena e em todas as outras, sobre o que é dito (escrito), nem sobre o que de fato acontece. Há hipóteses. Como Valderez não poderia narrar de memória a cena de sua concepção, porque não a viveu e porque essa história nunca foi contada a ela pela mãe, sua ficcionalização preenche as lacunas com memórias “nítidas, vivas como são as coisas filmadas”, essas “lembranças-inventadas-adivinçadas” (VIGNA, 2014, p. 222).

[1] O neurologista Eric Kandel afirma que “a memória explícita torna possível que nos lancemos no espaço e no tempo e evoquemos eventos e estados emocionais que desapareceram no passado, mas que continuam [...] a viver em nossas mentes. Contudo, evocar uma lembrança episodicamente, não importa o quanto ela seja importante, não é como olhar uma fotografia num álbum. A recordação é um processo criativo. Acredita-se que aquilo que a mente armazena é apenas uma porção nuclear da memória. Ao ser recordada, essa porção nuclear é então elaborada e reconstruída, com subtrações, adições, elaborações e distorções” (KANDEL, 2009, p. 300).

Não tinha novela na televisão do apartamento alugado de Paris, nem nesse primeiro dia nem em todos os outros. Fiquei lá e fiz a minha, a que sempre faço e refaço, e cada vez menos.

A câmera atravessa a cortina de voal que voa (é um voal). O foco se dirige para o lado de fora da janela, para a linha do horizonte. No horizonte, um artista desses novos e sem camisa, másculo paca, cavalga seu cavalo, também másculo paca. Ambos suam. Música de fundo. Sobre a música, discretamente, começa o som ambiente. Tem uns ahns, ahns.

A câmera não mostra. Adivinha-se. Depois a câmera chega por trás e mostra.

A cama é grande, com duas colchas. Uma de cetim salmão, outra de rendão cru. A de rendão serve para manter a de cetim no lugar, para que não escorregue até o chão. Uma almofada de brocado que combina com o tom salmão também ajudaria a prender tudo no lugar, mas não tem nada no lugar. A almofada está no chão, as duas colchas estão emboladas. Sobre elas, Molly. Sobre Molly, um cara (VIGNA, 2014, pp. 19-20).

A ação da cena, classificada pela narradora como uma novela que se faz e refaz, mas cada vez menos, em nenhum momento explicita o consentimento ou não dessa relação sexual, apesar de indicar elementos de violência, como os “ahns” fingidos, que “não são ahns de quem finge gostar da ação em curso”, e um “tabefe” que depois será dado pelo homem em Molly (VIGNA, 2014, p. 21). Além da relação de poder desequilibrada com o patrão, já que naquele momento Molly era apenas uma menina, com 15 anos de idade. A narradora deixa em aberto, assim, a possibilidade de ser filha de uma relação sexual forçada.

E se Valderez não tem certezas sobre o que aconteceu – ou talvez exatamente por isso –, as lacunas (traumáticas) a serem preenchidas a prendem a esse momento de sua história. “Eu, a presa, eu, e não ela, a prisioneira, presa na história, no sanduíche entre as colchas e o cara, entre o que não passa e o que não vem” (VIGNA, 2014, p. 20). Isso a difere da mãe, que “ficaria bem de qualquer maneira, ela. Iria em frente de qualquer maneira” (VIGNA, 2014, p. 41). O “ir em frente” de Molly significa, também, não falar do passado. Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 99) lembra que é próprio da experiência traumática a impossibilidade de esquecimento, a “insistência na repetição”, como ocorre com Valderez. Se há a possibilidade de ela ser filha de um estupro, essa violência inicial a prenderá por muitos anos, em uma história que ficcionaliza e repete para si mesma. Seligmann-Silva (2000, p. 84, destaque do autor) lembra que “o trauma é justamente uma *ferida* na memória”.

Dessa história, da qual não consegue se desatar, Valderez vai se aproximar e se afastar, em movimentos de ida e volta tematizados por viagens. A primeira delas, para a região onde ficava a antiga fazenda em que Molly viveu seus primeiros anos de vida. Essa primeira viagem é, também, a que anuncia o fim das viagens que fará profissionalmente, na sequência, entrevistando fazendeiros de café. “O resto todo, todos os anos em que mantive esse trabalho, até o Paris/Curitiba que de fato foi a gota d’água [...], o resto todo foi só a averiguação, igual e repetida, de que eu não estava mais lá” (VIGNA, 2014, p. 162). Seu deslocamento no espaço, em busca de histórias de fazendeiros que não deixam de lembrar um “fazendeiro original” que pode ser o seu pai, é também um modo de ela tentar se desvencilhar de uma história familiar que desconhece e que, por isso, a prende. O deslocamento físico antecipa uma possibilidade de deslocamento psíquico: são as viagens (e as reflexões que faz durante sua espera em aeroportos, táxis e hotéis) que permitem, depois, no momento da escrita, que ela se sinta menos presa e anteveja possibilidades. Se a escrita for vista como um modo possível de testemunho, ela não deixa de ser uma “fuga para frente” e uma libertação da cena traumática (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 90).

A sensação de estar atada a esse ponto de sua história, na narrativa, também se formaliza por repetições de palavras, frases, parágrafos, situações e temas, mas tudo que a narradora deseja é escapar dessa espiral. “Você não entende. Não vê que é o que mais quero. Ir, e tanto faz para onde” (VIGNA, 2014, p. 216). Apesar de o movimento em espiral levar a narradora sempre de volta aos mesmos pontos, cada vez que volta a eles ela acrescenta alguma camada de informação, de invenção, de reflexão, de novas hipóteses etc. Só aos poucos, camada por camada, é que ela consegue chegar a esses pontos difíceis, a esses assuntos que sempre ficaram à margem de suas conversas com Paulo. A própria memória é constituída por camadas que se somam e que, assim, compõem a narrativa de cada vida, que também pode ser reescrita a cada nova volta a ela.

Ao analisar o último romance publicado por Vigna, o *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), Prado e Taam (2017) lembram que a construção da memória se dá também como a de um palimpsesto, em camadas.

[...] a memória não apenas é constituída em camadas, como as camadas interferem umas nas outras, sendo [...] impossível apagar o passado. Podemos superá-lo. Podemos escrever por cima. Podemos até mesmo construir uma nova história. Não podemos apagar o que aconteceu (PRADO; TAAM, 2017, p. 49).

Apesar de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* ser a obra de Vigna que mais detidamente se aprofunda na escrita a partir da memória, *Por escrito* inicia esse trabalho, e a construção em camadas é constante ao longo do romance, inclusive como marca do espaço por onde a narradora se desloca:

[...] há uns remendos no reboco, no asfalto. Devem estar lá desde o começo dos tempos, mas só dessa vez consigo vê-los. Há outros remendos, agora na marquise. De repente tudo que vejo são remendos e são velhos os remendos, eles de fato estão lá desde sempre, eles o núcleo de tudo (VIGNA, 2014, p. 210).

O cenário em camadas também está na paisagem do lugar da infância de Molly: há construções novas, algumas ainda inacabadas, junto de antigos casebres de pau a pique. “Não derrubam. Constroem sem derrubar o que existia. Gosto deles, gosto disso” (VIGNA, 2014, pp. 167-168).

A construção em camadas se alia à importância da retomada da memória para o que Valderez conta, e é explicitada logo no início do relato, quando ela toma notas do passeio que fez com Paulo em um primeiro de janeiro, logo antes de viajar para Paris: “fotografo tudo, anoto tudo, os detalhes. Para que não sumam. Para que não acabem” (VIGNA, 2014, p. 11). Entretanto, as aproximações entre o que é lembrado e o que é inventado logo são evidenciadas:

Antes de sair para o aeroporto [...] olho demoradamente em volta. Sempre me digo que é para guardar na memória detalhes que depois vou gostar de lembrar. Mas é o contrário. Olho procurando por detalhes que eu gostaria de lembrar, e serve o que não tem. Qualquer coisa” (VIGNA, 2014, p. 17)

Na narração de Valderez, memória e ficcionalização estão equiparadas. Como afirma Candau (2011, p. 9), “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo”. O que, de algum modo, coloca a criação de histórias como base daquilo que chamamos de memória. A escrita surge, assim, como possibilidade de reorganização, de reflexão sobre as lacunas e vazios de sua própria história.

## ALEKSANDRA, UMA AUSÊNCIA PRESENTE

Se as lacunas deixadas pela história não contada de sua concepção prendem Valderez àquele momento, a morte de Aleksandra também terá esse poder.

Depois da migração de Molly para o Rio de Janeiro, nasce Valderez. Alguns anos depois, nasce Pedro, irmão da narradora. Já adultos, eles conhecem Aleksandra, bailarina russa que visita o Brasil a cada seis meses e deseja um visto permanente para viver no país. Pedro, apesar de ser gay, promete se casar com ela, mas desiste da ideia pouco antes da data agendada. Aleksandra, então, cai (se joga ou é jogada) da janela do apartamento de Molly, em um início de festa (uma festa agendada por Pedro e para a qual ela não é convidada). No momento do crime, ou do acidente, havia outras duas pessoas no apartamento: a própria Molly e Zizi Rezende, ex-esposa de Paulo. Valderez vê a queda (acreditando ser um colchão que cai) por uma pequena janela da escada do prédio. A narrativa não esclarece como Aleksandra morre, mas há pistas que levam a diferentes possibilidades: além do suicídio ou da queda acidental, ela pode ter sido jogada da janela por Molly ou por Zizi. E, se foi jogada por Zizi, o motivo para isso pode ter sido ela acreditar que a amante do marido (Zizi sabia que Paulo tinha uma amante) era Aleksandra, e não Valderez. Mas não há certezas sobre o que ocorreu, apenas hipóteses levantadas pela narradora. A “constante anulação das nossas certezas”[2], aliás, é uma característica de toda a ficção de Elvira Vigna (SAAVEDRA, 2018).

Após a morte de Aleksandra, Pedro se muda para Paris e se casa com Igor. No apartamento deles, há um piano (Pedro é pianista e foi para a França estudar o período barroco da música brasileira). Em cima do piano, um porta-retrato com a foto de Aleksandra. Na primeira vez que visita o irmão, Valderez se surpreende com o piano e o porta-retrato. “É um mausoléu, penso. É o mausoléu que faltou, aquele que ninguém fez para Aleksandra. [...] Não esperava.” Valderez, então, fica ali, sem saber por quanto tempo, até que a voz do irmão a traz de volta. “Você lembra dela, não?”. Incrédula, ela agora olha para o irmão: “Como se eu pudesse esquecer. Como se alguém pudesse esquecer” (VIGNA, 2014, p. 58-59).

O fato de esse ser um assunto por tanto tempo ausente das conversas de Valderez e as lacunas deixadas pela falta de explicação sobre o que ocorreu reforçam a presença de Aleksandra em meio às relações que a narradora estabelece com o irmão, com a mãe e com Paulo. A experiência não compartilhada ou não compartilhável torna-se, assim, uma ausência presente[3], da qual é muito difícil conseguir

[2] Ao analisar a narradora de *Deixei ele lá e vim* (2006), Lígia de Amorim Neves e Lúcia Osana Zolin (2014) ressaltam que o empenho em colocar em dúvida a veracidade de sua própria narração evidencia a possibilidade de mentira da representação, abrindo um horizonte de perspectivas para a leitura crítica para além do binarismo entre verdade e mentira

[3] Fala da professora Andrea Saad Hossne em aula ministrada no segundo semestre de 2022, na disciplina FLT 5125 – Escritas do Presente: Proposições Crítico-Teóricas.

se desatar. “De antemão, decido. Vou tentar botar isso aqui no passado, com os verbos no passado. Não sei se vou conseguir. Já tentei antes, mas não consigo deixar essas coisas no passado, aliás nem sei se existe isso, o passado” (VIGNA, 2014, p. 209). Sua tentativa fracassa, e logo as frases continuam sendo escritas com os verbos no presente do indicativo, indício desse passado que não passa, apesar de a escrita ser rememoração e invenção e, portanto, ser a história de fatos já encerrados ou inventados.

Não digo da possibilidade de uma dor incurável por trás do que aparenta ser apenas prático. Não digo que de repente, mesmo derrubados, os casebres continuariam lá, fantasmas, então, melhor mesmo que fiquem. Já sei, nesse dia, antes de ver o retrato de Aleksandra no piano de Pedro, o que vou saber de frente para o retrato, tantos anos depois, em Paris. Que às vezes é melhor deixar presente o que não sumiria de qualquer jeito. Que ficam melhor, lá, no meio da sala, as coisas. Para que sejam lavadas, todos os dias, vinte e quatro horas por dia, com o olhar de quem passa, dia após dia, retratos que são. E que é esse, de repente, o único jeito de esmaecê-los (VIGNA, 2014, p. 168-169).

Valderez assume a necessidade de olhar para o que está ausente, até que, de tanto olhar, deixe de ver (ou ao menos amenize a dor quando vê), o que também seria um jeito de deixar para trás e seguir. Ela, então, afirma que sabe “por que tomo nota das ausências, eu sei. É isso, isso aqui que escrevo. É uma questão do que está na nossa frente e nem notamos, o que está ausente mas presente. Qual dos ontens será o amanhã” (2014, p. 15). Ao se debruçar sobre as lacunas e vazios, então, ela começa a desatar os nós e vislumbra possibilidades de “ir, e tanto faz para onde”. “Existe um limite inexorável da memória e da rememoração. [Há uma] polaridade [...] entre o viver e o lembrar. O silenciar alia-se, muitas vezes, ao viver” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 90).

Ao escrever sobre esses eventos traumáticos, a narradora faz com que eles, agora, é que fiquem presos na história, não mais ela. A escrita é sua possibilidade de reorganização, de reflexão sobre as situações traumáticas que deixaram lacunas, vazios, e que não são compartilhadas entre Valderez e os outros. Se há lacunas e vazios, há também a ficção, para preenchê-los, há suas novelas e filmes B. Na

escrita está sua tentativa de encontrar caminhos possíveis para processar essas experiências, ou de, ao menos, encontrar um modo de compartilhá-las, já que pela escrita tenta dizer aquilo que foi impossível falar, tenta “dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma” (GAGNEBIN, 2009, p. 99) que lhe permita continuar vivendo.

**LÚCIA HELENA DO NASCIMENTO é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa literatura brasileira contemporânea. Contato: lucia.nascimento@usp.br.**

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- KANDEL, Eric. *Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente*. (Trad. de Rejane Rubino). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NEVES, Lígia de Amorim; ZOLIN, Lúcia Osana. O narrador não confiável como estratégia para a desconstrução de gênero em “Deixei ele lá e vim”, de Elvira Vigna. *Revista Fórum Identidades*, n. 15. Disponível em <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/3028>. Acesso em: 11 out. 2023.
- PRADO, Carolina Vigna; TAAM, Pedro. A construção da memória como um palimpsesto. *Revista ARA*, n. 2, pp. 39-58, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/129303>. Acesso em 11 out. 2023.
- SAAVEDRA, Carola. Algumas notas sobre Elvira Vigna. *Blog da Companhia*, 10/07/2018. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Algumas-notas-sobre-Elvira-Vigna0>. Acesso em: 11 out. 2023.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKY, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.
- TAAM, Pedro. O legado de Elvira Vigna. *São Paulo Review*, 2017. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/o-legado-de-elvira-vigna/>. Acesso em: 11 out. 2023.
- VIGNA, Elvira. *Por escrito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.